

Hermann H. Wetzel

## Spuren-Lesen im italienischen Roman

### 1. Wissenschaftliches Weltbild und Erzählstruktur

Der enge Zusammenhang zwischen wissenschaftlichem Weltbild und Erzählstruktur (also nicht nur zwischen der Geistesgeschichte und den literarischen Inhalten) ist spätestens seit den theoretischen Äußerungen R. Barthes' und der Autoren des Nouveau Roman eine Erkenntnis, die sich in der Literaturgeschichtsschreibung und der Selbstreflexion der Autoren weitgehend durchgesetzt hat. Italo Calvino zum Beispiel, der in der genannten französischen Tradition steht, wenn er sich von ihr auch nicht hat vereinnahmen lassen, hat die erkenntnistheoretischen Grundlagen seines Werkes *Palomar* und dessen spezifischen (lyrisch-ironischen) Erzählstils klar erkannt und definiert, wenn er sagt:

Ich glaube, daß die Wirklichkeit außerhalb des gesprochenen oder geschriebenen Wortes, also unabhängig von der Sprache existiert, ich bin jedoch überzeugt, daß die Sprache sie darzustellen vermag, ohne je den Anspruch erheben zu können, an ihre Stelle zu treten, daß sie sich in einem langwierigen Prozeß der Erkenntnis des Wirklichen zu nähern vermag.<sup>1)</sup>

Der Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Literatur betrifft aber nicht nur eine bestimmte, historisch begrenzte Epoche des Romans, sondern Literatur, und besonders auffällig das Erzählen, allgemein.

Nach C. Segre läßt sich der Zusammenhang der Literatur mit dem gesellschaftlichen Entwicklungsstand, der ganz entscheidend vom wissenschaftlichen Erkenntnisstand bedingt wird,<sup>2)</sup> in der Erzählstruktur aufspüren:

---

1) Italo Calvino in einem Interview mit H. Harth, B. Kroeber, U. Wyss, "Die Welt ist nicht lesbar, aber wir müssen gleichwohl versuchen, sie zu entziffern", in: *Zibaldone* 1 (1986), S. 5-17; hier S. 10.

2) Wenn ein Autor natürlich auch beliebig hinter den zu seiner Zeit möglichen Erkenntnisstand zurückfallen bzw. aus den zu seiner Zeit gleichzeitig konkur-

[...] un tipo di contatto fondamentale fra opera letteraria e società. Questi due sistemi che, con immagine astronomica, si tende a immaginare come concentrici, sono invece linee di forza con ampi tratti comuni, e con gli stessi punti di convergenza.<sup>3)</sup>

Der Erklärungswert dieser Einsicht für die Geschichte des Romans und seiner verschiedenen Ausprägungen im 19. und 20. Jahrhundert wurde meines Wissens jedoch noch nicht systematisch genutzt. Dies soll im folgenden im Hinblick auf ein begrenztes, wenn auch zentrales Problem des Erzählens geschehen: im Hinblick auf die Motivation<sup>4)</sup> des Erzählten oder, anders ausgedrückt, im Hinblick auf das Verhältnis von Erzählen und Beschreiben im italienischen Roman der letzten beiden Jahrhunderte.

Unter Erzählen im engeren Sinn verstehe ich in Anlehnung an R. Barthes<sup>5)</sup> die chronologische Aneinanderreihung von Erzählkernen ("noyaux") im Gegensatz zum Beschreiben, dessen Elemente chronologisch nicht so festgelegt sind und im allgemeinen als "ancillae narrationis" zur begründenden Verknüpfung des Geschehens dienen. Bei Barthes heißen diese Elemente des in "Funktionen" ("fonctions") zergliederten Erzählens daher "Indizien" ("indices").<sup>6)</sup>

Damit überhaupt von einer Erzählung oder Geschichte gesprochen werden kann, müssen bestimmte Minimalbedingungen erfüllt werden, deren gemeinsamer Nenner eben die implizite bzw. explizite Handlungsmotivation ist. Nach W.-D. Stempel<sup>7)</sup> müssen die (mindestens zwei) Ereignisaussagen

rierenden wissenschaftlichen Erklärungsmustern auswählen, ja in Ausnahmefällen sogar einen zukünftigen wissenschaftlichen Erkenntnisstand vorwegnehmen kann.

3) C. Segre, "Analisi del racconto, logica narrativa e tempo", in: ders., *Le strutture e il tempo*, Turin, Einaudi, 1974, S. 3-77; hier S. 71.

4) Vgl. G. Genette, "Vraisemblance et motivation", in: *Communications* 11 (1969), S. 5-21.

5) R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale du récit", in: *Communications* 8 (1966), S. 1-27.

6) Denn es handelt sich auch im zeichentheoretischen Sinn um Indizien, allerdings um sprachlich, d.h. aus symbolischen Zeichen mit Hilfe der Einbildungskraft des Lesers konstruierte. Dabei können auch erzählende Teile im engeren Sinn, seien sie nun für den Fortgang der Handlung direkt bedeutend oder auch nicht (in der Terminologie Barthes' "noyaux" und "catalyses"; z.B. "[...] danach zündete er sich eine Zigarette an [...]") indiziellen Charakter haben (hier: beruhigende oder Erregung verbergende Ersatzhandlung). Das gleiche gilt für erzählerische Rückgriffe auf frühere Ereignisse (etwa im Plusquamperfekt), die dazu dienen können, spätere Ereignisse und Handlungen verständlich zu machen.

7) W.-D. Stempel, "Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs", in: R. Koselleck/W.-D. Stempel (Hrsg.), *Geschichte - Ereignis und Erzählung*, München, Fink, 1973 (Poetik und Hermeneutik 5), S. 325-346; s.bes. S. 328-330.

eine Sequenz mit "resultativer Beziehung" bilden. "Resultativ", d.h. das eine Ereignis muß zeitlich und funktional zum nächsten führen, sowohl was die beteiligten Subjekte als auch was die miteinander in Beziehung gesetzten Fakten (Solidarität, Kontrastierbarkeit und Korrelierbarkeit der Fakten) angeht. Entscheidend für das Erkennen einer resultativen Beziehung zwischen zwei Ereignissen ist jedoch der Erkenntnisstand, der es erlaubt, das zweite der erzählten Fakten als mit dem ersten kausal verkettetes Zeichen (als Indiz) zu erkennen. Der Fortschritt der Wissenschaften im 19. Jahrhundert und die Verfeinerung der Untersuchungsmethoden erlaubte es, immer mehr bzw. andere Ereignisse kausal miteinander zu verknüpfen: durch menschliches Verhalten hervorgerufene Ereignisse etwa, die man vor der "Erfindung" der Psychoanalyse nie in einer irgendwie gearteten resultativen Beziehung zu anderem menschlichen Verhalten gesehen hätte.

Ein Erzählwerk wie der neuzeitliche Roman, der überschaubare Mengen von Personen und Ereignissen über einen mehr oder weniger langen Zeitraum in einen chronologisch-logischen, motivierten Zusammenhang stellt, fußt notwendig auf einem rationalistischen, teleologischen Weltbild, das davon ausgeht, daß die individuelle und kollektive Geschichte (die sog. wirkliche, erst recht dann die literarische Fiktion) nicht nur aus einer zufälligen und ungeordneten Reihe von Ereignissen besteht, sondern kausal verkettet ist (je nach dem Stand und der historischen Hierarchie der Wissenschaften eine anders begündete Kausalität), wobei die Art der narrativ konstituierten Kausalität vom angenommenen generellen Sinn abhängt.<sup>8)</sup>

---

8) R. Barthes, "L'écriture du Roman", in: ders., *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil 1972 (Coll. Points 35), S. 25-32; hier S. 26: "Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention; soutenant un équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du Récit. C'est pour cela qu'il est l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers; il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans. Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert. Derrière le passé simple se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant; le monde n'est pas inexplicable lorsqu'on le récite, chacun de ses accidents n'est que circonstanciel, et le passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause à une fin." Daher kann Barthes behaupten (S. 32): "Le Roman est une Mort; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif."

Diese Vorbedingung gilt allerdings nur für den sogenannten realistischen Roman und seine Varianten. Denn vor allem im 20. Jahrhundert hat der Roman, nachdem Sinn und Kausalität entscheidenden Wandlungen unterworfen waren oder gar grundsätzlich in Frage gestellt wurde, seine unendliche narrative Wandlungsfähigkeit unter Beweis gestellt. Wobei einzelne Autoren allerdings so konsequent sind, ihre Texte gleich gar nicht mehr Roman zu nennen und sie beispielsweise ausdrücklich in die Nähe von Prosagedichten zu rücken.<sup>9)</sup>

Daß es sich bei der Erzählmotivation und dem Verhältnis von Beschreiben und Erzählen im engeren Sinn nicht um irgendein Problem der Narrativik handelt, sondern um ein zentrales Problem des Erzählens überhaupt, das aus einer speziellen und grundlegenden Art der Welterklärung resultiert, geht auch aus Carlo Ginzburgs wissenschaftsgeschichtlichem Essay *Spie. Radici di un paradigma indiziario* hervor.<sup>10)</sup> Carlo Ginzburg äußert die Vermutung, daß die Erfindung des Erzählens an eine bestimmte Art der Welterkenntnis gebunden sei, wie sie vorwissenschaftlich und wissenschaftlich bis ins 20. Jahrhundert galt und teilweise immer noch gilt.

Das Spuren-Lesen des Jägers, d.h. das Erkennen von indiziellen Zeichen und ihre Verknüpfung, steht für ihn sowohl am Beginn einer bestimmten Art wissenschaftlicher Erkenntnis als auch am Beginn des Erzählens:

Ciò che caratterizza questo sapere [venatorio] è la capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente. Si può aggiungere che questi dati vengono sempre disposti dall'osservatore in modo tale da dar luogo a una sequenza narrativa, la cui formulazione più semplice potrebbe essere «qualcuno è passato di là». Forse l'idea stessa di narrazione (distinta dall'incantesimo, dallo scongiuro o dall'invocazione) nacque per la prima volta in una società di cacciatori, dall'esperienza della decifrazione delle tracce. [...] Il cacciatore sarebbe stato il primo a «raccontare una storia» perché era il solo in grado di leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi.<sup>11)</sup>

Einen epistemologischen Einschnitt stellt Ginzburg gegen Ende des 19. Jahrhunderts fest: Durch die Erweiterung auf immer "nebensächlichere", übli-

9) Z.B. der bereits genannte Italo Calvino im zitierten Interview: "Im Grunde könnten diese Stücke [von *Palomar*] von ihrer Struktur her auch Gedichte sein." (S. 16) - ein Satz, der übrigens auch schon für *Le città invisibili* gelten könnte.

10) C. Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in: AA.VV., *Crisi della ragione*, Turin, Einaudi, 1979, S. 57-106.

11) ebda., S. 67.

cherweise unbeachtete Indizien und Symptome entsteht die moderne Kriminalistik (nebst verfeinerten Zuschreibungsmethoden in der Kunstgeschichte<sup>12)</sup> und nicht zuletzt die Psychoanalyse.

Diese Verfeinerung des indiziellen Paradigmas birgt allerdings, wie sich an den narrativen Verwirklichungen, besonders im psychoanalytischen und im Detektiv-Roman zeigen lassen wird, gleichzeitig den Keim seiner Zersetzung in sich. Es ist nicht in erster Linie das "schlechte Gewissen" angesichts eines alleingültigen positivistischen Welterklärungsschemas, das dieses Paradigma unterminiert und, wie T. Todorov meint, die phantastische Literatur hervorbringt,<sup>13)</sup> sondern es ist im Gegenteil ursprünglich der unerschütterte Glaube an eine mit dem Fortschritt der Wissenschaften in der Person des Spezialisten (Detektiv, Psychoanalytiker) immer tiefer unter die Oberfläche der Phänomene dringende Erklärbarkeit der Phänomene selbst, der die jeweils (noch) geltenden und vom *sensu comune* (dem Laien bzw. dem wissenschaftlich zurückgebliebenen Spezialisten, d.h. dem beamteten Kommissar oder dem traditionellen Psychologen) akzeptierten Erklärungen dem Verdacht der Oberflächlichkeit aussetzt oder als falsch erweist und obsolet werden läßt.

Der Schritt zu einer immer nur vorläufigen und ironisch durch das Wissen um diese Vorläufigkeit gebrochenen Erkenntnis von Welt, wie sie Italo Calvino formuliert, ist dann nur konsequent: "Die Welt ist nicht lesbar, aber wir müssen gleichwohl versuchen, sie zu entziffern."

## 2. Die Geschichte des modernen italienischen Romans im Wandel der Motivationsparadigmen

2.0. Italo Calvino stellt sich im zitierten Interview in eine bestimmte Tradition der italienischen Literatur, deren Zentrum er nicht im Roman, sondern in der Lyrik sieht. Tatsächlich ist, um nur einige in diesem Zusammenhang signifikante Punkte zu nennen, das Fehlen einer realistischen Romantradition (und damit verbunden der Mangel an phantastischer und Detektiv-Literatur) im

12) Vgl. da von dem Arzt und Kunsthistoriker Morelli (1816-1891) entwickelte Verfahren, das die Zuschreibung von Gemälden gerade von den scheinbar nebensächlichsten Details wie Fingerformen und Ohren abhängig macht.

13) T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil 1970 (Coll. Poétique), S. 176: "Le XIXe siècle vivait, il est vrai, dans une métaphysique du réel et de l'imaginaire, et la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIXe siècle positiviste."

19. Jahrhundert in Italien und der lyrische Stil zweier sog. Neorealisten wie Pavese und Vittorini auffallend. Die Abneigung gegen das endgültige und eindeutige, resultative Kausalzusammenhänge herstellende Erzählen und die Vorliebe für das statische, eher zur Reflexion anregende als fertige Deutungen anbietende Beschreiben wäre ein Indiz dafür, daß die wissenschaftlichen Paradigmen (Historismus, Biologismus, Psychoanalyse) in Italien selbst wenig verankerte und gleich wieder in Frage gestellte Importware (Manzoni und Verga unter französischem Einfluß, Svevo unter mitteleuropäischem) darstellen und selbst die unter dem Einfluß des amerikanischen Realismus (und zunächst auch der marxistischen Nachkriegseuphorie) stehenden Autoren ihren "italienischen Lyrismus" nicht verleugnen können und wollen.<sup>14)</sup>

Es lassen sich also im Hinblick auf die Verwendung des indiziellen Schemas im italienischen Roman des 19. und 20. Jahrhunderts drei Etappen unterscheiden:

2.1. Der historische (Manzoni) und der naturalistische (Verga) Roman als Paradigmen des lückenlos motivierten Romans, wobei der eine dem Wissenschaftsparadigma der idealistischen Geschichtsphilosophie und der andere einem biologischen und physiologischen Erklärungsmodell folgt.

2.2. Der Übergang von der lückenlosen Motivierung via Über-Motivierung<sup>15)</sup> (am Beispiel der "Seelendetektion" in Italo Svevos *La coscienza di Zeno*) bis zur ausufernden, das Paradigma explizit zerstörenden Motivierung im Anti-Detektivroman (Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*).

2.3. Die Überwindung des indiziellen Schemas im "poetischen" Erzählen (Calvino).

---

14) Vermutlich liegt darin sogar die besondere heutige Aktualität italienischer Autoren, da unter dem Einfluß der modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnistheorien die Tendenz vom restlos funktionalisierten sog. realistischen Roman, den es ja bis heute in der Populär- und Bestseller-Literatur gibt, hin- geht zu nur sehr lose, kaum resultativ miteinander verknüpften Ereignissen oder gar völlig voneinander getrennten Einzelszenen (also eher zu Erzähl- sammlungen als zu Romanen), in denen beschreibende Teile kaum handlungs- motivierend eingesetzt werden, sondern (unter Verzicht auf das teilweise Doktrinäre des französischen Nouveau Roman) die Reflexion anregen, die immer neue und wechselnde Beziehungs-Gewebe ("Texte") erprobt.

15) Ich bilde den Begriff in Anlehnung an den psychoanalytischen der Überde- terminierung, der soviel wie Mehrfachdeterminierung eines einzigen Symptoms bedeutet, das so in verschiedenen Erklärungsreihen einen Platz bekommt.

**ad 2.1.** Nicht von ungefähr ist der erste große Romancier Italiens der Enkel eines Aufklärers und Erbe nachrevolutionären französischen Geistes. Der Glaube der Aufklärung, die materielle Wirklichkeit und die menschliche Geschichte seien vernünftig organisiert bzw. organisierbar, äußert sich in der narrativen Struktur des realistischen und historischen Romans in einer "allwissenden" erzählerischen Instanz, die alles Erzählte zeitlich und kausal "auf die Reihe bringt", d.h. alles restlos funktionalisiert und in Personenhandlungen motiviert.

In den *Promessi sposi* wird alles dem Telos einer letztlich segensreich wirkenden Vorsehung untergeordnet. Selbst ihre "unerforschlichen Wege" sind für die Helden im Endeffekt "nützlich".<sup>16)</sup> D.h. alles Geschehen, auch das scheinbar Unbegründete, Unmotivierte (darunter vor allem das Böse), hat aus der Perspektive Gottes bzw. des zum Katholizismus bekehrten Autors seinen (höheren) Sinn, und folglich hat auch jedes noch so kleine erzählerische Detail seine soziale, politische, moralische, psychologische oder religiöse Begründungsfunktion oder, um mit Hegel in philosophischer Terminologie zu sprechen, alles Wirkliche (und sei es auch nur erfunden) ist in einem solchen Roman vernünftig.

Um diese Rationalität übersichtlich zu gestalten, nimmt der Autor die Stelle des Schöpfers ein, der in Kenntnis des Endes und dessen Sinns zielgerichtet erzählen kann<sup>17)</sup> und ordnet alle Fakten dem Lebensweg seiner zentralen Helden zu: Das Geschehen nimmt mit der verhinderten Hochzeit seinen Anfang und findet seinen Abschluß mit dem Eheglück der Protagonisten. Alle Erzählelemente, besonders die beschreibenden, dienen der Herstellung von Glaubwürdigkeit,<sup>18)</sup> was so viel wie Wahrscheinlichkeit bedeutet, d.h. die

---

16) A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, hrsg. v. L. Russo, Florenz, La Nuova Editrice, 1935 u.ö. (zitiert nach dem 34. Neudruck 1963), S. 725: "Dopo un lungo dibattere e cercare insieme, conclusero che i guai vengono bensì spesso, perchè ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani; e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore. Questa conclusione, benchè trovata da povera gente, c'è parsa così giusta, che abbiám pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia."

17) Vgl. oben R. Barthes' Ausführungen zur Funktion des *Passé simple* und der Erzählung in der dritten Person. Manzoni nutzt die Möglichkeiten zur Relativierung der Erzählperspektive kaum, die ihm die Fiktion eines gefundenen Manuskripts bietet, da er die "Nacherzählung mit eigenen Worten" einer "Kopie" vorzieht ("Perchè non si potrebbe, pensai, prender la serie de'fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura?"; Manzoni, *I Promessi Sposi*, S. 6).

18) Manzoni, *I Promessi Sposi*, S. 6: "[...] citeremo alcune di queste testimonianze, per procacciar fede alle cose."

Abfolge und Verkettung der Ereignisse entspricht den im Weltbild des Lesers verankerten indiziellen Deutungen.<sup>19)</sup>

Ist bei den Handlungen der Personen die kausale Verkettung eindeutig, so gilt dies überwiegend auch für die Beschreibungen, bei denen der Erzähler selbst in regelrechten Exkursen (z.B. demjenigen über die "bravi") keinen Zweifel aufkommen läßt, welche Funktion sie für den Fortgang der Handlung haben und wie er zum Beschriebenen steht.

Eine Ausnahme scheint die breitangelegte Landschaftsschilderung des Comer Sees am Anfang des Romans zu bilden, deren Funktion nicht unmittelbar einsichtig ist, auch nicht weiter expliziert wird und die daher von verschiedenen Kritikern bemängelt wurde.<sup>20)</sup> Doch selbst diese Beschreibung ist letztlich funktionalisiert, wenn auch nicht auf der referentiellen Ebene (in Bezug auf die fiktive Referenz des Romans), wie in Stendhals *Le Rouge et le noir*, wo die eingangs geschilderte Lage von Verrières und der umgebenden Gebirgslandschaft direkt in den Gebirgsbach "einemündet", der mit seiner Kraft sowohl das Sägewerk von Juliens Vater als auch die Fabriken M. de Rênals antreibt und so gleich ins Zentrum der Handlung führt. Manzoni's Gebirgslandschaft bietet jedoch nach eigenen Angaben im Text ein "spettacolo" (S.10), sie bildet eine Art grandioser Eingangsmetapher, die bei aller (immer wieder von der Kritik negativ angemerkten) geographischen Präzision den Bildbereich "Natur" mit den Bildbereichen "Mensch" und "Geschichte" ver-

---

19) Vgl. G. Genette (wie Anm. 4), S. 8: "Le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'adresse; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites."

20) L. Russo schreibt dazu in einer Anmerkung (S. 9, Anm. 1): "Questa celebre descrizione, mirabile per precisione topografica, non si può dire, almeno in questa prima parte, che sia una bella pagina di poesia. Troppa puntualità di riferimenti locali, eccessiva minuzia di particolari, perché si figga nel lettore l'immagine lirica di quel ramo del lago di Como, nella forma vaga e aerea che è propria di ogni fantasia poetica. Tra tutti quei seni e golfi, e poggi e val-loncelli, e erte e spianate, noi ci perdiamo un po' [...] il pezzo vuol essere un omaggio di affezione, quasi di indigeno, a quei luoghi, e rispondere al gusto della precisione storica, che fu proprio del nostro scrittore." Russo frönt hier verschiedenen Vorurteilen: daß Beschreibungen, zumal wenn sie sich auf ein von der Biographie her vertrautes Gelände beziehen, referentiell sein müßten; - daß Poetisches vage zu sein habe und Präzises nicht poetisch sein könne. Ähnlich F. Rizzi (in seiner Schulausgabe bei Marzocco), Florenz 1940, S. 7: "È una descrizione minuta e precisa, di una precisione tutta geografica e perciò un po' fredda.")



knüpft:<sup>21)</sup> die "Geschichte" des ungezähmten, wilden Bergbaches von den schroffen Bergeshöhen über den von den Bergen noch eingezwängten See bis zum unter die Brücke von Lecco gezähmten Fluß Adda; analog dazu auch die Schilderung der wilden Gebirgszacken und der Übergang zu den kultivierten Zonen mit ihren Straßen, Almen, Feldern und menschlichen Behausungen, wobei auch hier wiederum der Endpunkt die Stadt Lecco ist. Die als Landschaft gesehene Natur nimmt in ihren Verhältnissen (das "Liebliche" und das "Häuslich-Gezähmte" "mäßigt angenehm das Wilde")<sup>22)</sup> den Gesamtverlauf der menschlichen Entwicklung Renzos vorweg: Auch er ist zunächst "eckig", "kantig" und "aufbrausend" und wird durch seine Erlebnisse zu einem klugen und wertvollen Glied der bürgerlichen Gesellschaft geformt.

**ad 2.2.** Der Gebrauch mehrdeutiger, metaphorischer Verkettung statt einer expliziten und kausalen kann allerdings auch als ein Anzeichen dafür gelesen werden, daß bei Manzoni (wie er ja selbst erkannt hat) der historische Roman bereits in die Krise geraten ist.<sup>23)</sup> Es ist nicht so sehr der Held selbst, der nach dem Willen des Autors die Motive seines Handelns bestimmt, sondern es ist die Geschichte als eine Art (wenn auch von Gott verantwortetes) Naturereignis (man denke nur an die Rolle der Pest), auf das der Held lediglich reagiert und dessen Sinn vom Autor nachträglich wertend in die erzählerisch motivierenden Teile eingefügt wird. Die spätere konsequente Verschiebung vom welt- und heilsgeschichtlichen zum naturwissenschaftlich-positivistischen Paradigma (d.h. Naturgesetze ohne einen dahinterstehenden göttlichen Heilsplan) im veristischen Roman bringt es dann mit sich, daß etwa Verga zwar eine durchgehende kausale narrative Motivation beibehält, jedoch auf die teleologische Komponente verzichtet. Wenn der Sinn im "Kampf ums Leben" besteht, treten individuelle psychologische, religiöse und moralische Motivationen<sup>24)</sup> gegenüber materiellen, biologischen, in der "Natur" des Men-

21) Wenn R. R. Grimm sich auch nicht auf diese Eingangsbeschreibung bezieht, so gibt es doch bei ihm den generellen Hinweis auf diese Deutungsebene ("Historischer Roman und Idylle. Krisenerfahrung in Manzoni's *Promessi Sposi*", in: *Italienisch* 14 (1985), S. 32-41; hier S. 38): "Die Sprache der räumlichen Relationen wird zum symbolischen Mittel, Wirklichkeit zu deuten und dort Sinn zu stiften, wo es die Geschichte nicht zu leisten vermag."

22) Manzoni, *I Promessi Sposi*, S. 11.

23) Vgl. R. R. Grimm (wie Anm. 21).

24) Das dürfte mit einer der Gründe sein, warum Vergas Romanzyklus unvollendet blieb. Wenn sich die unteren Schichten, nach dem Verständnis Vergas, gut veristisch, d.h. von Instinkten und Leidenschaften getrieben, darstellen ließen ("Il movente dell'attività umana che produce la fiamma del progresso è preso

schen liegenden zurück, und es erübrigt sich vor allem eine Wertung des Geschehens durch den Autor als den demiurgischen Garanten des Sinns. Dies führt zum typischen "Sich-von-selbst-Erzählen" in den Geschichten Vergas, in denen Wertung nicht mehr als Sinnstiftung durch den Autor (stattdessen "impassibilità"), sondern als die chorale Stimme des "man" erscheint. Der "discorso indiretto libero" bietet die zu dieser Perspektive passende Möglichkeit, beschreibend zu werten, ohne sich als Autor allzu offensichtlich einmischen zu müssen.

In den veristischen Erzähltexten ist die Welt erklärbar, wenn auch die in Frage kommenden, das Handeln der veristischen Helden determinierenden Motive fast ausschließlich auf Biologisches und Physiologisches eingeschränkt werden.<sup>25)</sup> Beschreiben und Erzählen im engeren Sinn halten sich die Waage, jedoch ist an die Stelle der bisherigen, für den realistischen Roman bestimmenden treibenden Kraft der Geschichte, die Vorsehung, die Vernunft, der Fortschritt oder wie immer man diese Kraft nennen mag, die sog. "lotta per la vita" getreten: Das Leben motiviert sich fraglos selbst auf der Basis der Naturgesetze.

**ad 2.3.** Wie wir gesehen haben, stellt der veristische Roman lediglich eine Motivationsvariante des realistischen dar, der das Funktionieren des Romans als durchgängig motivierbare Welt nicht in Frage stellt. Dagegen bringt der Detektivroman, der ja nur die analytische Spielart des synthetischen realistischen Romans ist, eben durch dieses analytische Vorgehen ein neues Element

---

qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione." Einleitung zu *I Malavoglia*, in G. Verga, *I Grandi Romanzi*, Coll. I Meridiani, Mailand, A. Mondadori, 1972, S. 5), so gilt das anscheinend nicht mehr für die oberen Schichten, denen er selbst angehört und denen er edlere Motivationen offensichtlich nicht abzusprechen wagt. Daß der Plan zu einem veristischen Aufsteiger-Romanzyklus in sich widersprüchlich ist, da dazu ein Fortschritts-Glaube und nicht nur der bloße Kampf ums Leben (das "ideale dell'ostrica" hat ja nicht einmal etwas mit Evolution, geschweige denn mit Revolution zu tun) gehört, zeigt schon der geplante Titel "I Vinti" an.

- 25) Das Handeln der Heldin von *La Lupa* wird gleich zu Beginn der Novelle ein für alle Mal durch äußerliche Details (groß, mager, feste Brust trotz fortgeschrittenem Alter, bleich, große Augen, frische rote Lippen) und nicht durch eine moralische, sondern durch eine (mit Hilfe einer von der "Stimme des Volkes" wörtlich genommenen abgegriffenen Metapher) physiologische Eigenheit determiniert: "Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perchè non era sazia giammai - di nulla." (G. Verga, *Tutte le novelle*, Einleitung von C. Riccardi, 2 Bde, Coll. Oscar classici 11/12, Mailand, A. Mondadori, 1983, I, S. 186-190).

in das Weltbild des Romans, das zur Zersetzung des indiziellen Paradigmas von innen her führen kann.

Der entscheidende Punkt des realistischen Romans, die gottähnliche Fähigkeit des Autors, die es erlaubt, alle narrativen Elemente, die erzählenden und die beschreibenden Teile, mit Hilfe einer auf Naturgesetzen basierenden Kausalitätskette in einen restlos funktionalisierten Zusammenhang zu bringen, entfällt beim Detektivroman. Sein Thema ist gerade der (zunächst) fehlende Zusammenhang der Spuren, der traditionell erst auf dem Umweg über zahlreiche Fehldeutungen und falsche Fährten ermittelt wird. Im Detektivroman wird also unter der Voraussetzung und im Glauben an die restlose Erklärbarkeit der Welt, zumindest des vorliegenden Falles, gerade dieser Glaube unterminiert, da er verschiedene durchaus "vernünftige" und "einleuchtende" konkurrierende Erklärungsvorschläge bereitstellt und durch das Entdecken immer neuer, zunächst unbeachteter, da scheinbar nebensächlicher Indizien die naheliegenden Deutungen immer wieder in Frage stellt. Paradoxiertweise fällt also dem Detektivroman, der als Prototyp indizieller Deutung gelten kann, die Schlüsselrolle bei der Aushöhlung eben dieses Paradigmas zu,<sup>26)</sup> da in ihm durch absichtlich suggerierte Fehldeutungen der Zweifel an der richtigen und endgültigen Deutbarkeit von Spuren geradezu institutionalisiert ist. Der alles restlos klärende Schluß behebt diesen konstitutionellen Mangel (den man natürlich auch als einen entscheidenden Vorteil sehen kann) nur sehr oberflächlich. Im Laufe der Gattungsentwicklung erfüllt dieser Schluß (selbst wenn er sich nicht, wie bei Gadda, im Dunst der Molisaner Berge auflöst) seine Funktion immer weniger, die coupartig überraschende Erklärung wird immer beiläufiger, fast wie ein lästige Pflichtübung behandelt (Fruttero & Lucentini).

Auch die phantastische Erzählung<sup>27)</sup> funktioniert offensichtlich nach ähnlichen Regeln (Poe gilt nicht umsonst als einer der Schöpfer beider Gattungen): Auch ihr liegt der grundsätzliche Glaube an eine rationale Erklärbarkeit der Welt zugrunde, nur daß dieser Glaube in der phantastischen Erzählung aufgrund von nicht in das Weltbild und in Erklärungsschemata ein-

---

26) Einen weiteren Beweis für diese These, sozusagen *ex negativo*, stellen Robbe-Grilletts erste *Nouveaux romans* dar, die ja ihr explizites Zerstörungswerk am realistischen Roman mit Hilfe von Kriminalfällen durchführen (vgl. *Les Gammes* 1953, *Le Voyeur* 1955).

27) Es ist bezeichnend, daß zunächst das Phantastische nur die kleinere Form der Erzählung affiziert, d.h. dem Leser nur punktuell und in kleinen Dosen zuge-mutet wird.

zuordnenden Phänomenen keine letzte Bestätigung mehr erfährt und der Leser im Zweifel über seine Erklärungsfähigkeiten bleibt.<sup>28)</sup>

Alle diese Verfeinerungen des indiziellen Paradigmas bringen die Tendenz mit sich, von den allen (Autor wie Leser) gemeinsamen und üblichen Erklärungsmustern auffälliger, "oberflächlicher" und nach der üblichen "Logik" gedeuteter Indizien weiterzugehen hin zu versteckteren, normalerweise unbemerkten Indizien einerseits und hin zu außergewöhnlichen Erklärungsmustern andererseits, bzw. zu einer Kombination von beiden.

Besonders gut zu beobachten ist dieser Vorgang beim psychoanalytischen Roman Svevos. Nicht umsonst hat C.Ginzburg die enge erkenntnistheoretische Verwandtschaft zwischen Kriminalistik und Psychoanalyse herausgearbeitet.<sup>29)</sup> Svevos spezieller literarischer Gebrauch der Psychoanalyse führt in *La coscienza di Zeno* dazu, daß die Motivationsinstanzen vervielfacht werden: Es gibt nicht mehr nur eine Erklärung für bestimmte Fakten, sondern je nach Perspektive und psychischen Zensurmechanismen mehrere. Neben die sogenannten "nackten Tatsachen", die in einem Roman allein schon durch ihre Erwähnung zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem bestimmten Kontext immer schon ein gewisses Quantum an Deutung enthalten, und von denen der Erzähler zugibt, daß sie mit "bugie" durchsetzt sind, - neben diese Fakten treten nun die verschiedenen sie deutenden Subjekte. Die Deutung des Analytikers wird vom Autor selbst (durch den sich selbst disqualifizierenden Tenor der vorangestellten, aus der Feder des Arztes stammenden "Prefazione") und durch den Erzähler dadurch in Frage gestellt, daß ihm mangelnde Kompetenz bzw. unlautere, finanzielle Motive unterstellt werden. Neben zusätzlichen Wertungen und Erklärungen der im Roman auftauchenden Personen bietet der Erzähler selbst an verschiedenen Stellen verschiedene Deutungen derselben Ereignisse an (vgl. sein Lieblingswort "forse" sowie die häufigen rhetorischen Fragen), vulgärpsychologische und oberflächlich angelesene psychoanalytische; außerdem bleibt dem Leser zusätzlich

---

28) Dieser Zweifel ist nach T. Todorov (wie Anm. 13) konstitutiv für das phantastische Erzählen. Stünde der Leser nicht auf dem Boden einer realistischen Welterklärung, so erschienen die Ereignisse nicht "phantastisch", sondern "wunderbar", ließen sie sich letztlich doch erklären, so wären sie lediglich "unheimlich".

29) *La coscienza di Zeno* wäre übrigens ohne weiteres auch als Detektivroman denkbar, gibt es doch zwei mysteriöse Todesfälle zu klären: den Tod des Vaters, bei dem der Sohn unbewußt etwas nachgeholfen zu haben scheint, und den Tod des Konkurrenten und Schwagers Guido Speier, den er zumindest nicht am Selbstmord gehindert hat.

noch die Möglichkeit, sich zwischen all diesen Angeboten seinen eigenen Motivationszusammenhang zusammenzureimen.

Diese verwirrende Motivationsvielfalt zeigt, daß Svevo die psychoanalytische Methode, hinter einer scheinbar schlüssigen Erklärung (und erst recht hinter sogenannten unerklärlichen Handlungen) eine tiefere, unbewußte Schicht aufzudecken, die ihre eigene "Logik" hat, zwar benutzt,<sup>30)</sup> jedoch nicht um (wie der Therapeut, der darauf sein Heilungsversprechen gründet) eine abschließende, "richtige" Deutung zu finden, sondern um auf diese Weise die Deutbarkeit menschlichen Handelns grundsätzlich in Frage zu stellen.<sup>31)</sup>

Aus der Psychoanalyse stammt auch die konsequente (wenn auch vielfach gebrochene) Ich-Perspektive des Erzählers und die Aufgabe des chronologischen Ordnungsprinzips, makrostrukturelle Indikatoren dafür, daß das indizielle Paradigma seine universelle Gültigkeit verloren hat. Die einzelnen Kapitel kreisen assoziativ und zeitübergreifend (selbst wenn sie in etwa dem Lebensablauf folgen) um Zenos große Lebensthemen.

Einen Schritt weiter bei der Demontage der indiziellen Grundlagen des Romanschreibens geht Gadda in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957). Gadda verrät das erkenntnistheoretische Credo des Detektivs Dott. Ingravallo, das ihn schon von Anfang an als Lieferanten gerichtsverwertbarer Indiziendeutung disqualifiziert, schon auf den ersten Seiten:

[...] le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al sin-

30) In "Soggiorno londinese" (in: Italo Svevo, *Racconti-Saggi-Pagine sparse*, Mailand, Dall'Oglio, 1968, S. 685-689) schreibt er dazu: "In quanto alla *Coscienza* io per lungo tempo credetti di doverla al Freud ma pare mi sia ingannato. [...] Noi romanzieri usiamo baloccarci con grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle: Le falsifichiamo ma le umanizziamo. [...] Questo rapporto intimo fra filosofo e artista, rapporto che somiglia al matrimonio legale perché non s'intendono fra di loro proprio come il marito e la moglie e tuttavia come il marito e la moglie producono dei bellissimi figliuoli, conquista all'artista un rinnovamento [...]."

31) Zeno wird ja nicht durch die Therapie geheilt (obwohl man ja auch seine durch den Analytiker angeregte schriftstellerische Tätigkeit zur Not als solche bezeichnen könnte), sondern, Ironie des Schicksals, sprich des Schicksal spielenden Schriftstellers, durch das, was seinen Mitbürgern alles andere als Genesung brachte: durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der ihn erstmals in seinem Leben zwingt, auf eigenen Beinen zu stehen. Die Irrationalität des Krieges läßt selbst offensichtliche Ladenhüter ("ein größerer Posten Weihrauch") zur Goldgrube (in Kriegszeiten gesteigerter Bedarf für religiöse Siegesfeiern und Begräbnisse) und Zeno zum erfolgreichen Geschäftsmann werden!

golare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolò. [...] L'opinione che bisognasse «riformare in noi il senso della categoria di causa» quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente: una fissazione, quasi [...].<sup>32)</sup>

Dieses Kausalitäten-Knäuel hat seine Auswirkungen nicht nur auf die Durchführung der kriminalistischen Untersuchungen, die eher kreisend als zielstrebig erfolgen und Anlaß zu Schilderungen geben, die sich in ausufernden Beschreibungen verselbständigen, sondern bis hinein in den labyrinthischen Satzbau und in exotische Wortschöpfungen. Anstatt rational Indizien zu analysieren, taucht Ingravallo immer tiefer in die Geschichte und schließlich in den Mythos ein. Dies verhindert den Zugriff der Staatsgewalt zwar nicht immer,<sup>33)</sup> läßt sie jedoch letztlich machtlos zurück angesichts der mythischen Dimensionen, in die sich das Allzumenschliche auflöst.<sup>34)</sup>

Wird der Leser bei Svevo durch die Vervielfältigung psychischer Motivationen wie in einen zentripetalen Strudel des Innenlebens gerissen, so erlebt er bei Gadda die Zentrifugalkraft einer unerschöpflichen, immer nur mühsam und gelegentlich zum auslösenden Kriminalfall zurückfindenden Einbildungskraft. Doch beide Autoren (Svevo mit Ausnahme der kurzen Einleitung) behalten über den ganzen Roman hinweg eine einzige Erzählinstanz bei. Beide Romane besitzen außerdem über viele hundert Seiten hinweg so etwas wie das Gerüst einer stabilen Personenkonstellation, einer überschaubaren Chronologie und Topologie, das ihre Welt, trotz aller zentripetalen und zentrifugalen Kräfte, zusammenhält. Sie sind dazu eindeutig histo-

32) C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Coll. I Grandi Libri, Mailand, Garzanti, 1973; zitiert nach dem unveränderten Nachdruck 1980, S. 2-3.

33) Als Ergebnis der großartig chaotischen Marktschilderung (Gadda, *Quer pasticciaccio*, S. 310 ff.) schafft es der "Greifer" sogar, den Porchetta-Verkäufer Ascanio Lanciani festzunehmen, wenn dies die Aufklärung des Falles auch nicht wesentlich weiter bringt.

34) Gadda, *Quer pasticciaccio*, S. 338 f.: "La vecchia, la Migliarini Veronica, si stava ingobbita sulla sedia, impietrata in una rimemorazione degli evi che s'erano viceversa dissolti nella non-memoria: teneva una mano in una mano, da parer Còsimo pater patriae nel cosiddetto ritratto del Pontormo: pelle secca di lucertola, in viso, e la immobilità rugosa di un fossile. [...] La quiete spenta della sua guardata si opponeva all'evento, come la immemore memoria della terra, da lontananze paleontologiche: straniando quel volto di azteca centonovantenne dalle acquisizioni della specie, dalle ultime così fregolesche conquiste dell'occhieggiamento italiano."

risch situiert und verraten eine bestimmte Einstellung des Autors zum Zeitgeschehen (man denke an Gaddas Haßtiraden auf den Faschismus, wobei Gaddas Prinzip höherer Unordnung nicht zuletzt als Kontrast zur faschistischen Schein-Ordnung gesehen werden kann, die alle nicht in ihr Weltbild passenden Elemente einfach unterdrückt). Kurz, das indizielle Paradigma und seine narrativen Auswirkungen werden bei beiden zwar in Frage gestellt, aber nicht grundsätzlich aufgehoben.

**ad 2.4.** Ein Text wie Italo Calvinos *Le città invisibili* beschäftigt sich nicht mehr mit der Zerstörung oder mit dem Ad-absurdum-Führen überkommener Erzähltraditionen (etwa des Detektivromans). Die erkenntnistheoretischen Einsichten Calvinos legen es ihm nahe, grundsätzlich anders zu "erzählen", was die Abwendung vom Roman in seiner "klassischen" Form, aber auch von den inzwischen entwickelten "Anti"-Formen mit einschließt.

Strenggenommen erzählt Calvino nicht mehr, sondern er reiht Beschreibung an Beschreibung.<sup>35)</sup>

Daß es Italo Calvino nicht mehr um das Erzählen von Geschichten im Sinne der eingangs genannten Minimalanforderungen an eine Geschichte geht, zeigt schon die Tatsache, daß er vom weitgereisten Marco Polo kein einziges Abenteuer<sup>36)</sup> berichtet, sondern ihn lediglich im zeitenthobenen philosophischen Dialog zeigt mit Kublai Khan über die Möglichkeit, die Welt nicht nur zu erobern, sondern auch zu erkennen, d.h. Zusammenhänge zwischen ihren auseinanderdriftenden Teilen herzustellen. Doch ist der Überblick über die Welt offensichtlich etwas, was sich der moderne Dichter nicht mehr zutraut. Er hält sich nicht mehr für einen Demiurgen im mehr oder minder großen Kleinformat, sondern weiß um die Vorläufigkeit und Relativi-

---

35) So überzeugend auch die meisten der von G. Goebel-Schilling ("Italo Calvinos erzählte Stadt", in: U. Schulz-Buschhaus/H. Meter (Hrsg.), *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*, Tübingen, Narr, 1983, S. 215-225) geäußerten Interpretationsvorschläge sind, so wenig kann ich jedoch seiner Grundthese von der "er-zählten" Stadt zustimmen. Obwohl "Erzählen" ausdrücklich gegen "Beschreiben" abgesetzt wird (S. 217: "Das setzt voraus, daß nicht nur der Rahmen, sondern auch der Binnentext - Marco Polos Berichte - erzählend ist, und nicht etwa beschreibend. Er ist es in der Tat, bis hinein in seine Mikrostruktur [...]."), wird Erzählen nirgends in literaturwissenschaftlichem Sinne definiert, sondern auf seine etymologische Bedeutung rekurriert.

36) Diese eigenartige Zurückhaltung gegenüber dem Erzählen findet sich übrigens aufgrund einer trotz der großen zeitlichen Distanz ähnlichen Erkenntnislage auch schon bei Marco Polo selbst. Vgl. dazu Verf., "Marco Polo zwischen Erzählen und Beschreiben", erscheint Ende 1989 in: Th. Kotschi/G. Rößler (Hrsg.), Festschrift R. Rohr.

tät aller Geschichte(n). Das die Geschichte(n) souverän beherrschende *Pasato remoto* ist aufgegeben zugunsten des *Präsens*. Ein namentlich genannter Held, der eine fortlaufende Geschichte "erführe", existiert nicht mehr. Zwar wird suggeriert, daß Marco Polo selbst die geschilderten Städte besucht hat, doch die genannten Subjekte sind von ferner und neutraler Allgemeinheit, wie "il viaggiatore" oder in Anlehnung an den mittelalterlichen Originaltext "l'uomo", ein nicht näher definiertes "Man".

In einem Kapitel ("Le città e la memoria" 3.) führt Calvino vor, wie Geschichte und Geschichten entstehen. Das Erzählen überläßt er jedoch nicht einem Dichter, der sich wie Marco Polo der Implikationen des Geschichte(n)-Erzählens bewußt wäre, sondern drei alten Netzflickern (nicht etwa Fischern, was völlig andere Konnotationen im Leser hervorriefe!), Leuten, die die Lücken im Gewebe (Text) mühsam ausbessern, um daraus etwas Zusammenhängendes herzustellen. Sie fabrizieren aus den zuvor beschriebenen Einzeldaten<sup>37)</sup> eine typische Klatsch- und Skandalgeschichte, von der sie annehmen, daß sie durch Wiederholung ("si raccontano per la centesima volta") "wahrer" würde. Zwar stellt Marco Polo fest, daß die "Wirklichkeit" nicht nur aus beschreibenden Einzeldaten bestehe, sondern aus den Bezügen zwischen den Daten im Raum und den in ihm geschehenen Ereignissen. Doch die Welt dieser Städte hat "an sich" keine Kohärenz, und der Dichter hat auch nicht (mehr) die Fähigkeit, diese Kohärenz herzustellen.

Italo Calvino ist aber auch nicht so erkenntnis-pessimistisch, daß er dem Leser nur ein chaotisches Labyrinth vorsetzte, sondern er liefert ihm einerseits Stadtbeschreibungen "unsichtbarer", d.h. "in Wirklichkeit" so nicht existierender Städte. Dazu kommt andererseits noch "la filigrana d'un disegno" (S.14), d.h. er gibt dem Zuhörer Kublai Khan und dem Leser Hilfestellung bei einer Synthese-Arbeit, die dieser jedoch selbst leisten muß. Die Hilfe des Autors besteht in einem an die Praxis der seriellen Musik angeleh-

---

37) "Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato: la distanza dal suolo d'un lampione e i piedi penzolanti d'un usurpatore impiccato; il filo teso dal lampione alla ringhiera di fronte e i festoni che impavesano il percorso del corteo nuziale della regina; [...] gli strappi delle reti da pesca e i tre vecchi che seduti sul molo a rammendare le reti si raccontano per la centesima volta la storia della cannoniera dell'usurpatore, che si dice fosse un figlio adulterino della regina, abbandonato in fasce lì sul molo." (I. Calvino, *Le città invisibili*, Turin, Einaudi, 1972, S. 18)



ten,<sup>38)</sup> dezidiert willkürlichen und formalisierten Gliederungsprinzip, das durch Begriffswiederholungen und identische, durchnummerierte und regelmäßig angeordnete Überschriften das selbständige Ziehen von Verbindungslinien anregt.

An die Stelle einer syntagmatischen Lektüre, bei der die Arbeit der Syntax dem Leser vom Autor, der im realistischen Roman vorgab, zu wissen, was die Welt im Innersten zusammenhält, abgenommen ist, tritt beim Leser Italo Calvino eine paradigmatische Lektüre einzelner Bilder, die, unterstützt durch die Rahmenreflexionen Marco Polos und Kublai Khans, zur eigenen Reflexion und zur Schaffung immer neuer Bezüge und Sinnstiftungen einlädt.

Insofern haben diese Texte etwas von Gedichten, und wenn *Le città invisibili* Roman genannt werden sollte (was Italo Calvino nicht tut), so ist es ein "poetischer" Roman. Italo Calvino beruft sich nicht umsonst auf Ponge<sup>39)</sup> und dessen Versuche, Wirklichkeit nicht durch Geschichtenerzählen, sondern durch sich an die Dinge herantastendes Beschreiben (*Le parti pris des choses*, 1942) zu erfassen.

Damit ist das Prinzip der indiziellen Verknüpfung zwar nicht beseitigt, aber es ist in seiner universellen Gültigkeit relativiert, im Bewußtsein, daß es sich immer nur um vorläufige und um Hilfskonstruktionen des menschlichen Geistes handelt. Dem Leser wird gleichzeitig Mündigkeit bescheinigt und Selbstverantwortung aufgebürdet, eine Mühe, die, wie man angesichts der fortdauernden Konjunktur des realistischen Romans<sup>40)</sup> vermuten kann, nicht alle Leser zu schätzen wissen.

---

38) Vgl. Goebel-Schilling, "Italo Calvino erzählte Stadt", S. 219.

39) Die Äußerung bezieht sich zwar auf *Palomar*, paßt aber genauso auf die imaginäre Welt von *Le città invisibili* (in: H. Harth u.a. (wie Anm. 1), S. 5 f.): "Ich glaube, daß der Geist des Buches gerade aus diesen deskriptiven Passagen spricht. Ich wollte ein literarisches Genre rehabilitieren, das in Mißkredit geraten ist: die Beschreibung. Meine ganze Anstrengung galt dem Versuch, in einem Prozeß ständiger Annäherung mit Hilfe des Wortes das Äquivalent eines Gegenstandes zu schaffen, also von etwas nicht Geschriebenem. [...] Ich hatte bei meinem Buch bestimmte Versuche der französischen Literatur vor Augen, vor allem Francis Ponge [...]."

40) Auch Ecos ironisch gebrochene realistische Romane profitieren von der Vorliebe der Mehrzahl der Leser für eine indiziell erklärbare und zu ihrer Beruhigung im Roman auch erklärte Welt. Das bloße Augenzwinkern des Autors macht sie jedoch trotz seiner Beteuerungen (U. Eco, *Nachschrift zum "Namen der Rose"*, München 1984, S. 76 ff.) noch nicht zu "postmodernen" Werken - es sei denn, die Postmoderne beruhte lediglich auf Augenzwinkern.